

Kino-Coreografias - Entre o Vídeo e a Dança¹

Alexandre Veras Costa

Um primeiro ponto. Ignoraremos aqui as diferenças entre trabalhos feitos em suporte químico ou eletrônico. Fazemos isso para contornar problemas de um outro espaço de tensão, ou seja, as relações entre cinema e vídeo. Acreditamos que os problemas que construiremos aqui podem ser elaborados, mesmo que com alguma imprecisão, sem nos determos nessa distinção.

Enquadrando o problema

Dois perguntas emolduram este trabalho. Duas perguntas que buscam compreender o campo de tensionamentos que cerca a produção de vídeo-dança, mas que evitam a armadilha essencialista de perguntar sempre pelo que é, numa tentativa de homogeneizar o campo em torno de uma definição. A primeira, mais comum, surge recorrentemente em discussões, conversas e oficinas toda vez que nos deparamos com alguns trabalhos em que o uso da linguagem audiovisual parece se recolher para dar ênfase ao continuum espaço-temporal da performance dos bailarinos. A segunda surgiu mais recentemente, em um curso com alunos de audiovisual que não tinham nenhuma relação com a dança cênica. Ela parte do olhar de um realizador preocupado em constituir outras temporalidades, outras formas de decupagem, outras maneiras de construir a cena, que tensionem com a linguagem hegemônica de matriz hollywoodiana excessivamente subordinada ao naturalismo da representação e a imagem-movimento. Essa pergunta funcionará como um horizonte de reflexão, pois não teremos tempo de desenvolvê-la com mais detalhes nesse texto. Acompanhemos então essas duas perguntas e ao problematizá-las vamos traçar alguns comentários sobre a linguagem da vídeo-dança.

O que distingue a vídeo-dança do registro de dança?

O que distingue um vídeo-dança de um filme de ação?

¹ Nesses últimos sete anos, nós que fazemos o Alpendre, produzimos vários vídeos-dança e principalmente conversamos bastante e vimos muita coisa. A alegria desses encontros foi marcado por descobertas compartilhadas. Esse texto tenta resgatar como um bloco de notas algumas dessas conversas.

Duas perguntas que modulam a variação constitutiva das obras de vídeo-dança sobre duas perspectivas.

A primeira pergunta propõe uma discussão sobre a constituição de uma forma audiovisual específica, que parte da dança mas que não se contenta em servi-la como um suporte através do qual ela possa permanecer. O crítico de cinema francês André Bazin, já apontava em seu texto *Ontologia da imagem fotográfica*, que alguns regimes de imagem podiam ser catalogados dentro das técnicas de embalsamamento. Para esse autor, a técnica fotográfica garante um tipo de conservação que pode ser associado ao instinto humano de preservação presente já nas técnicas de mumificação no Egito antigo. Esse poder de duplo do mundo e de resistência ao tempo que passa, sempre marcou nossa relação com as imagens. A questão é como a construção de uma linguagem vai além dessa função, buscando através das possibilidades audiovisuais construir uma outra forma de se experienciar a dança. Por trás dessa primeira pergunta existe uma outra. Todo registro implica uma transposição de linguagem, mas qual o limiar em que essa transposição começa a aparecer como uma outra coisa? O vídeo e a dança são duas pontas que serpenteiam constituindo linhas de afirmação que dialogam em cada trabalho a partir de suas diferenças. Será que ainda faz sentido, num mundo de hibridações, tentar costurar essas duas pontas como forma de estabelecer uma identidade. Será que pensar em termos de distância em relação ao registro resolve nosso problema de criação de um campo próprio de investigações?

As aventuras do registro, do teatro-filmado à dança-filmada

O cinema nos seus primórdios já enfrentou essa questão. Na época o problema não era o registro. O registro aqui era considerado como a capacidade da câmera de criar uma espécie de efeito de real. A câmera teria a capacidade de captar as coisas como elas eram e ao serem exibidas essas imagens provocariam uma impressão de realidade sem igual. Um dos grandes responsáveis por esse efeito era o movimento, reproduzido de uma forma jamais vista. "Olhem, até as folhas se mexem". Acostumadas com os cenários pintados das encenações teatrais, os expectadores ficavam pasmos com uma cena onde até os detalhes menos evidentes ganhavam vida através do movimento. Esse encanto logo não seria suficiente e o cinema teria que buscar novas formas de registrar e apresentar o mundo. É esse o momento que convencionamos apontar como o surgimento da linguagem cinematográfica. Aqui começa o afastamento do dito *teatro-*

filmado e as primeiras experiências de formação de uma linguagem específica². Normalmente, esse movimento é considerado a partir do momento em que a câmera sai da posição de um ponto de vista único e frontal e começa a variar seu comportamento em relação a cena. No entanto, um aspecto anterior a esse deve ser observado, as diferenças de tratamento entre cenas gravadas à maneira teatral num espaço fechado sobre si mesmo e as cenas gravadas no exterior (as tomadas de vistas e outras cenas urbanas). Na primeira todos os códigos da representação teatral deviam ser seguidos, inclusive as entradas dos personagens pela lateral, a manutenção de seu corpo inteiro enquadrado e a disposição do cenário e da cena como um todo, que devia estar organizada em relação a uma ação central. Nas tomadas externas ao contrário, o mundo transbordava pelas bordas do quadro, as movimentações em perspectiva explodiam as convenções da quarta parede, os personagens e passantes se aproximavam da câmera saindo ou entrando em sua direção. Como nos diz Ismail Xavier, isso sugeria uma abertura que incluía o espaço atrás e ao redor da câmera, *ganhando mais força a noção de que o espaço visado é um recorte extraído de um mundo que se estende para fora dos limites do quadro*³. Nessas imagens, mesmo com um ponto de vista fixo e imóvel o conceito de teatro filmado já parecia não dar conta da representação. Dois possíveis paralelos com a vídeo-dança podem ser traçados a partir desses aspectos de formação da linguagem cinematográfica.

O primeiro ponto é a retomada da tese de que o registro frontal e imóvel da câmera impossibilita a constituição de uma linguagem própria. O segundo, implica uma tendência a explorar os exteriores como forma de fugir do espaço cênico, o que recolocaria o problema do *teatro-filmado*, agora como *dança-filmada*. Acompanhando a relação entre câmera/corpo/espaço, podemos observar como uma série de trabalhos que reproduzem uma relação de espaço e movimento profundamente marcada pela caixa teatral e cujo diálogo com as possibilidades de interferência nessas relações por parte da linguagem audiovisual são mínimas, evitam o fantasma do registro pois carregam as marcas da filmagem em locação. Simplificando, uma mesma

² Grande parte da renovação dos estudos cinematográficos se construiu numa relativização dessa associação imediata entre a construção da linguagem cinematográfica e o desenvolvimento da decupagem clássica. Nesses estudos, o primeiro cinema surge como um lugar de pura invenção, onde as técnicas de representação ainda não estavam domesticadas num tipo de espetáculo que pudesse atrair o público burguês. Esses primeiros anos do cinema apontariam várias possibilidades de desenvolvimento que ficaram abafadas nessa história. Hoje várias experiências que têm o dispositivo como lugar de pesquisa e invenção, voltam-se para os primeiros inventos que deram origem ao cinema, como forma de construir novos agenciamentos entre espaço/corpo/percepção. Cinema expandido, cinema do dispositivo, vídeo-instalações, são alguns dos campos que atravessados por essa pesquisa.

Como o encanto dessas primeiras imagens era com o próprio movimento e não com as histórias é curioso acompanhar o uso da dança nessas primeiras experiências. O resultado visual de alguns filmes com as *Serpentine Dances* nos colocam, já no primórdios do cinema, as dificuldades de pensar a filmagem como um mero registro.

³ Xavier, Ismail. *O Discurso Cinematográfico- Opacidade e Transparência*, Ed. Paz e Terra. São Paulo. 2005.

coreografia, com um mesmo tratamento de câmera, podem ser facilmente aceitos como vídeo-dança ao serem realizados numa locação e sofrerem grandes dificuldades de legitimidade se forem feitos num palco. Essa dificuldade de legitimação aponta para uma convenção mas não pode ser resumida a ela.

Exteriores/Interiores e as convenções de decupagem

O que nos interessa aqui, não é tanto questionar a legitimidade desses trabalhos feitos em locação, mas problematizar as variáveis que colocam o palco como um espaço de maior dificuldade. Seria preciso analisar um conjunto de trabalhos e observar que marcas cada concepção de espaço imprime nos trabalhos. Parece que o medo de ser considerado como um registro faz com que nos apoiemos nas locações e as vezes esqueçamos de uma questão maior que é a relação da câmera com o corpo no espaço, seja ele um palco ou uma locação interior ou exterior. Como no início do cinema, é claro que a construção da cena em exteriores implica muitas vezes, uma maior entrada do mundo que desestabiliza o espaço auto-centrado da caixa teatral. A incorporação de elementos naturais, a tensão nas bordas do quadro, a relação com o extra-campo, a profundidade de campo, são elementos que acabam sugerindo uma consciência do espaço na filmagem que possibilita uma outra relação entre corpo/câmera/espaço. Isso, em si, não garante que o trabalho consiga propor uma relação consistentes entre esses termos, mas deixa uma maior evidência quando isso não acontece.

Fica muitas vezes a impressão que uma boa parte dos trabalhos se permite um relaxamento maior na duração dos planos e na variação dos pontos de vista, quando em locações externas. Um plano longo e sem variações num trabalho de palco parece levantar imediatamente o fantasma do registro. No entanto quando pensamos numa trabalho como *Beach Birds for Câmera* (1993) de Cunningham, feito num espaço que guarda semelhanças com um palco, fica difícil operar com essas pré-concepções de decupagem. Nesse trabalho a economia de movimentos da câmera e o uso regular do plano aberto estão perfeitamente sincronizados com a não-hierarquização da relação dos corpos no espaço que a coreografia propõe. A *linearização do significante icônico*⁴, em cortes e planos sucessivos, que já foi apontada como uma das características da estruturação do espaço narrativo da decupagem clássica, operaria em relação a

⁴ Machado, Arlindo. *Pré-cinemas, Pós-Cinemas*. Ed. Papirus. Campinas.

esse trabalho, uma violência de linguagem que implicaria uma mudança radical na linguagem coreográfica, alterando sua concepção de espaço/corpo/movimento.

Quando o diretor pergunta ao coreógrafo o que é mais importante numa ação, está preocupado em como usar a decupagem como uma aliada da composição coreográfica, mas seu raciocínio pressupõe uma lógica de enquadramento das ações que carrega uma necessidade de dividir uma ação corporal complexa e integrada em momentos sucessivos. Toda vez que decupamos uma ação complexa em planos coloca-se a questão de como arrumar esses fragmentos numa seqüência. Essa disposição implica uma linearização de planos e ações que antes eram simultâneas, numa ordem seqüencial sucessiva. A percepção sucessiva de partes de um movimento não restitui esse movimento integralmente. Essa assertiva não deve implicar um a menos em relação ao movimento. Devemos compreender que um movimento no vídeo tem uma natureza diferente de um movimento no espaço real. O que assistimos em um vídeo é sempre, por natureza, diferente do que vemos no palco, por mais que tentemos apenas registrar um espetáculo. Essa diferença só precisa ser encarada como uma degradação, se assumirmos os valores da representação e considerarmos a imagem numa relação de subordinação com uma forma primeira que seria a dança autêntica. Como na filosofia platônica criaríamos uma seleção ascendente de cópias mais ou menos fieis de uma forma ideal considerada como origem. A vídeo-dança não precisa entrar nesse jogo para fundamentar suas possibilidades. É bem melhor pensar que um movimento no vídeo só existe ali, na superfície luminosa da tela, e que quanto mais compreendermos as peculiaridades espaço-temporais dessas linguagens mais poderemos fazer nesse entre-lugar. As marcas do referente na imagem não precisam estabelecer um critério de fidelidade, funcionam muito mais como uma possibilidade de manter a imagem como um lugar onde o mundo pode ser reinventado. Talvez pudéssemos utilizar algumas teorias da tradução como transcrição para compreender como é possível transpor, não o movimento em si, mas uma lógica coreográfica, de uma linguagem para outra. Traduzir como trair, mas não uma traição como trapaça, uma traição assumida que parte de um proposição para inventar algo outro, que pode ser pensado a partir do que foi proposto mas não se resume a uma cópia degradada.

A relação corpo/câmera pressupõe um pensamento do espaço que orientará a composição coreográfica. Uma coreografia que privilegia a relação do corpo com o lugar implica um tipo de variação totalmente diferente de uma coreografia que tem a modulação do espaço como variante

das relações entre os corpos como perspectiva do movimento. Qualquer relação da câmera com essa variação corpo/espço pressupõe a compreensão de uma certa lógica coreográfica.

Desnaturalizando o registro, *presença cênica e presença audiovisual*

Para estabelecer parâmetros de avaliação e fruição mais efetivos em relação a vídeo-dança é preciso desnaturalizar para complexificar o uso da noção de registro como limiar a ser ultrapassado quando queremos trabalhar com vídeo-dança. Faz parte da natureza fotográfica do dispositivo de captação de imagens no vídeo ou no cinema, trabalhar com o registro da variação luminosa do que está na frente da câmera. Assim sendo, tudo o que filmamos é um registro. Ao ponto de alguns autores apontarem que *o isto esteve aí*, define grande parte de nossa relação com a imagem enquanto duplo. Seria mais importante no efeito/imagem o aspecto indicial enquanto marca ou vestígio do referente na imagem, do que seu aspecto icônico ou de semelhança figurativa. Todo o registro implica uma técnica, um suporte e uma linguagem, no caso da vídeo-dança, esses elementos funcionam de forma diferenciada em cada linguagem isolada, o que implica uma série de peculiaridades na construção de uma forma híbrida, que tensione suas diferenças.

A dança enquanto manifestação cênica acontece num espaço tri-dimensional e tem na continuidade a base de sua constituição espaço-temporal. Apesar do espaço cênico apresentar peculiaridades em relação ao espaço físico comum, podemos dizer que existem certas constantes que permanecem como uma referência de contiguidade entre o lugar onde se dança e o lugar de onde se assiste. Isso é um dos fatores responsáveis pela importância atribuída a *presença* do bailarino. Essa *presença* articulada com a *qualidade de movimento* são as bases nas quais podemos compreender a troca que se estabelece entre os bailarinos-intérpretes e o público. Partilhar o mesmo espaço abre possibilidades imensas de compartilhamento das forças em ação numa espécie de curto-circuito com feedback imediato. Quando isso funciona bem, e não é fácil essa intensidade nos encontros, tudo o que acontece pode agir em mão-dupla. Aqui não é só a capacidade fabulativa do espectador que é ativada, sua própria presença, ativada pela performance dos bailarinos na coreografia, interage no campo de forças traçado pela apresentação.

A câmera e o espaço da representação

A partir dessa intensidade que o espaço cênico presencial permite, podemos arriscar uma hipótese sobre alguns problemas da filmagem de uma cena coreográfica. A possibilidade de variação do ponto de vista e da escala de representação do corpo humano são possibilidades que colocam a câmera como um forte aliado do trabalho coreográfico, no entanto, um outro aspecto dessa nova presença precisa ser considerado. Quando a câmera entra “em cena” ela realiza três operações essenciais no espaço de representação, essas operações são co-extensivas ao dispositivo e não podem ser eliminadas por escolha do operador. A primeira é a introdução da bi-dimensionalidade. O espaço onde o corpo do bailarino realiza o movimento se apresenta numa tri-dimensionalidade que incorpora o espaço de presença do espectador. A câmera, ao produzir uma imagem, organiza esse espaço numa superfície bi-dimensional que estabelece uma quebra de natureza entre o espaço da representação e o espaço do público. Essa quebra é uma primeira descontinuidade introduzida pelo dispositivo que é seguida por outra.

Nossa vivência do espaço-tempo é marcada por uma continuidade que muda radicalmente no trabalho da câmera, desde a forma como o movimento é reproduzido através de instantes fixos nos fotogramas⁵ até as possibilidades de articulação do espaço-tempo introduzidas pelo enquadramento e pelo corte. Na linguagem audiovisual podemos ter uma experiência das relações entre espaço e tempo as mais diversas. Saltos no espaço com continuidade temporal, saltos no tempo com continuidade espacial, um "mesmo" movimento acontecendo a cada momento num espaço descontínuo.⁶ Todas essas variações criam uma experiência profundamente descontínua da representação do espaço-tempo. A percepção dessa descontinuidade muitas vezes é suavizada pelo uso de uma série de procedimentos de linguagem e pela experiência do próprio espectador, mergulhado numa duração concreta que restitui toda a descontinuidade vivida no filme à continuidade da experiência de assistir ao próprio filme.

Uma terceira operação é a transformação do olhar estereoscópico que nos é natural, num olhar monoscópico. A lente da câmera capta uma imagem que segue as leis de construção da

⁵ Vale a pena lembrar aqui a dificuldade apontada, por Henri Bergson, na reprodução do contínuo pelo descontínuo. Segundo Bergson o movimento não pode ser reduzido nem ao espaço percorrido nem aos instantes fixos. Toda vez que fixamos uma imagem do movimento ele já não está presente, porque o movimento é o eterno devir e se o dividimos em dois instantes, por menores que estes sejam, ele ocorrerá sempre na passagem, no entre. A duração concreta não pode ser espacializada. Essa impossibilidade foi a base da crítica de Bergson à ilusão do movimento no cinema. Remetemos aqui ao livro de Deleuze, *Imagem-Movimento*, onde o filósofo apóia-se em Bergson e rediscute essa impossibilidade.

⁶ Um dos pontos mais interessantes de Maya Deren, é a forma como ela utilizou com plena consciência construtiva essas possibilidades em seus filmes.

perspectiva renascentista, baseada no funcionamento da câmera-escura, esta técnica de figuração põe a visão monocular como modelo de representação criando um espaço hierarquizado em função de um ponto de vista central. Muito já se discutiu sobre as implicações da transformação dessa visão de mundo no modelo hegemônico de imagem-verdade, gostaríamos de chamar a atenção para um aspecto residual dessa operação técnica. Normalmente quando falamos de cinema sempre comentamos a mobilidade que o olhar ganhou com a variação dos pontos de vista e dos enquadramentos, no entanto quando vê a imagem bi-dimensional construída por essa perspectiva monocular, nosso olho parece ter uma estabilidade perceptiva muito maior do que quando olhamos uma cena normal. É como se na imagem bi-dimensional do cinema, o olho fosse menos solicitado a percorrer o quadro e tivesse uma pressão muito maior do efeito-composição. Essas características da imagem no cinema não passaram despercebidas por aqueles que levaram a sério a tarefa de pensar a relação corpo/câmera/espaço.

O Intervalo – continuidade e descontinuidade

A relações entre continuidade e descontinuidade marcam a reflexão sobre o cinema nas várias linguagens. A impossibilidade de reproduzir o movimento em seu devir próprio, colocou para os cineastas e teóricos do cinema a necessidade de pensar o intervalo como elemento constitutivo da linguagem cinematográfica. Se o movimento no cinema é um agenciamento entre os fotogramas congelados, o movimento do aparelho e a percepção do expectador, o intervalo entre esses fotogramas que o dispositivo cinematográfico transforma em movimento deve ter um papel essencial. Vejamos dois realizadores fundamentais da história do Cinema que exploraram as implicações dessa noção de intervalo:

"A animação não é a arte dos desenhos que se mexem, mas a arte dos movimentos que são desenhados. O que acontece entre cada imagem é bem mais importante do que aquilo que existe sobre cada imagem. A animação é, portanto, a arte de manipular os interstícios invisíveis que se encontram entre as imagens. Os interstícios são os ossos, a carne e o sangue do filme, o que há sobre cada imagem são apenas as roupas", Norman MacLaren⁷

"Os intervalos (passagens de um movimento a outro), e de modo algum os movimentos mesmos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São

⁷ Entre o Gesto e o Olhar. Ed. SENAC. São Paulo.

eles (os intervalos) que levam a ação até o desenlace cinematográfico. A organização do movimento é a organização de seus elementos, quer dizer, dos intervalos na frase. Em cada frase se distingue, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta em graus distintos). Uma obra é feita de frases, do mesmo modo que uma frase é feita de intervalos do movimento." Vertov⁸

Essa compreensão do intervalo como elemento estruturante do fenômeno fílmico, pressupõe a inclusão do espectador no dispositivo. Sem ele o filme não se efetiva pois o invisível que o intervalo modula só aparece como filme para um espectador que o assiste. Isso não quer dizer que o diretor não possa manipulá-lo na feitura do filme (vide as citações) mas que o filme enquanto fenômeno estético só se dá para um espectador concreto. O uso superficial da persistência retiniana como forma de explicar o movimento aparente no cinema nos afasta da compreensão do filme como um fenômeno mental. A analogia entre fisiologia do olho e câmera escura nos faz esquecer uma série de outras funções que são acionadas para que o estímulo da retina pela luz, forme uma imagem em nossa mente. Para que a sucessão desses estímulos provoque a percepção de um movimento aparente são necessárias operações ainda mais complexas.

As marcas do mundo

Essas observações vão no sentido de problematizar nossa relação com o registro como limiar de legitimidade da vídeo-dança. De uma forma bem simplificada, podemos dizer que o problema do registro em relação a construção de uma linguagem, ou de um espaço de pesquisa entre o vídeo e a dança é a não problematização do próprio registro como linguagem. O dispositivo fílmico está envolvido na construção de qualquer imagem, esteja ela atrelada a busca de uma linguagem própria ou subordinada a uma lógica da documentação. O que interdita as possibilidades de um mero registro como um trabalho de vídeo-dança é a não problematização dessa relação. Se compreendemos as peculiaridades do espaço-tempo na dança cênica e suas peculiaridades no audiovisual percebemos todo um campo de investigações onde cada trabalho de vídeo-dança modula um espaço de possibilidades. Não devemos temer o registro enquanto base da relação da câmera com o mundo.

⁸ Xavier, Ismail. A experiência do cinema. Ed. Graal.

Nesse sentido o mundo deixa suas marcas em cada imagem numa relação indicial. Essa dimensão do registro, *isto esteve aí*, é uma das bases da relação do espectador com a imagem. Essa relação é complexa e não pode ser resumida aos limites da representação. Que a imagem tenha as marcas do mundo não quer dizer que ela tenha que repetir o mundo como semelhança. Toda repetição na medida em que afirma o que repete está profundamente marcada pelas artimanhas da diferença que teima em se afirmar no mundo. O que não podemos deixar de perceber é que todo registro pressupõe um suporte e que esse suporte, no caso do dispositivo audiovisual, opera um série de transformações na relação corpo/espço/movimento. Não considerar e nem aproveitar essas variações condena a câmara a operar uma redução da presença cênica sem recolocar novas possibilidades abertas pela presença audiovisual. Nesse sentido Maya Deren desenvolve um trabalho e um pensamento radicais:

"Destruir as figuras coreográficas cuidadosamente concebidas para o espaço de um palco teatral e uma audiência frontal fixa. [...] O espaço cinematográfico – o mundo inteiro – transforma-se num elemento activo da dança ao invés de ser um espaço no qual a dança tem lugar. E o bailarino partilha com a câmara e com a montagem uma responsabilidade partilhada pelos próprios movimentos. O resultado é uma dança fílmica que apenas pode ser executada no cinema."

E ainda:

"A coreografia não consiste apenas no desenho dos movimentos individuais dos bailarinos, mas igualmente na criação de padrões que estes e os seus movimentos estabelecem enquanto unidade espacial.[...] Pretendo que este filme seja uma amostra do filme-dança, ou seja, uma dança tão relacionada com a câmara e com a montagem que não possa ser interpretada enquanto unidade noutra meio que não o filme."⁹

Acredito que a video-dança não é uma linguagem específica e nem um novo gênero. Trata-se sim, da invenção de um espaço de pesquisa que explora diversas relações possíveis entre a coreografia, como um pensamento dos corpos no espaço e o audiovisual, como um dispositivo

⁹ Excertos de Dialogues Théoriques avec Maya Deren – Du cinéma expérimental au cinéma ethnographique de Alain-Alcide Sudre, Harmattan, CGPompidou, 1996]

de modulação das variações espaço-temporais. Nesse sentido um video-dança não difere em natureza de outros trabalhos audiovisuais, sua diferença se afirma na centralidade que a relação do corpo com o movimento no espaço-tempo ganham na concepção do trabalho.

Quando falamos de corpos no espaço estamos falando num sentido amplo e não reduzindo esse corpo ao corpo de um bailarino. Voltamos a afirmar que o mais importante é um pensamento coreográfico que organize as várias etapas do trabalho. Voltemos a Maya Deren:

"A Study for Choreography for the Camera foi um esforço para deslocar o bailarino do espaço estático da cena teatral para um espaço que fosse tão móvel e volátil quanto os seus movimentos. [...] Ritual in Transfigured Time desenvolve esse conceito a partir de elementos não coreográficos. [...] O que faz deles filmes-dança ou uma dança fílmica é que todos os movimentos – estilizados ou acidentais, corpo inteiro ou em detalhe – estão ligados uns aos outros, por um lado, no imediato e, por outro, na totalidade do filme, segundo um conceito coreográfico."¹⁰

E ainda:

"Apercebo-me que penso cada vez mais em termos de movimentos naturais não adquiridos – os movimentos das crianças quando implicadas nos seus jogos, dos adultos quando se deslocam na noite – como elementos que, manipulados ritmicamente na rodagem e na montagem, podem ser relacionados numa estilização de dança. É uma espécie de extensão da teoria do filme-dança... a utilização de movimentos informais, de tipo espontâneo, para criar um todo formalizado. Existe uma quantidade infinita de possibilidades, e estou muito impaciente para terminar este filme em curso para me poder concentrar no desenvolvimento desta nova abordagem, na qual conto poder utilizar o som."¹¹

Além do registro, entre ficção e documentário

Vários trabalhos tem seguido essa linha e começam a estabelecer uma outra forma de perceber o movimento cotidiano. É nessa perspectiva que propomos também o interesse de

¹⁰ Iden

¹¹ Ibidem

pensar a vídeo-dança a partir de duas lógicas operacionais: a ficção e o documentário, consideradas como duas estratégias de ação frente ao referente. Acreditamos que a confusão em torno da noção de registro tem dificultado um pensamento das possibilidades de fazer trabalhos de vídeo-dança usando estratégias do documentário. Na busca de uma linguagem específica, os trabalhos assumem uma perspectiva de construção e decupagem que segue uma lógica de ficção. Trabalha-se a coreografia como uma ação dentro de uma cena que deve ser decupada. Define-se uma locação, os atores bailarinos junto com o coreógrafo, montam a *cena* coreográfica com mais ou menos ensaio, dependendo da produção. O diretor de vídeo junto com o coreógrafo (quando não são a mesma pessoa) ou esse junto com o diretor de fotografia fazem a decupagem da cena, organiza-se a produção, posiciona-se o aparato de imagem e... ação! Começa a rotação do filme. Esse é um procedimento muito comum nos filmes de ficção e me parece ser uma lógica muito marcante em relação ao que tem se produzido em vídeo-dança. O movimento é sempre pensado em função da câmera, tudo existe em função do vídeo. Tudo deve ser planejado de antemão. Há pouco espaço para o acaso e o improvisado, os movimentos já nascem pensados coreograficamente. Tudo parece dado de antemão e no entanto o movimento da vida parece transbordar todo esse controle. Penso que o documentário possa nos ensinar a olhar para o movimento de outra forma, encontrá-lo de outras maneiras. Uma pesquisa não anula a outra, mas acredito nas possibilidades abertas para um olhar que quer o movimento, que quer pensar a relação desses corpos no espaço mas que também quer ser surpreendido, quer incorporar o acaso e o improvisado no trabalho do vídeo, tanto quanto as artes cênicas souberam incorporá-los no trabalho de preparação. Quando o registro do movimento deixa de ser um problema que impossibilita a pesquisa e passa a ser um objeto de investigação, não há mais porque ignorar todas as possibilidades abertas pelo documentário. Começam a aparecer nos festivais e nas mostras uma abertura para documentários que trabalhem processos coreográficos e problematizem o movimento. Acreditamos que um vídeo-dança também possa ser o resultado de um encontro não marcado entre a câmera e o corpo.

Bibliografia

- Bergson, Henri. *O Pensamento e o Movimento*. Ed. Martins Fontes. 2006
- Burch, Noel. *Práxis do Cinema*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Imagem-Movimento*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985.

- Deleuze, Gilles. *Imagem-Tempo*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1990.
- Granja, Vasco. *Dziga Vertov*. Ed. Livros Horizonte, Lisboa, 1981.
- Machado, Arlindo. *Pré-Cinemas, Pós Cinemas*. Ed Papyrus, Campinas.
- Parente, André. *Narrativa e Modernidade*. Ed. Papyrus, Campinas, 2000.
- Xavier, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2005.
- Xavier, Ismail. *O Cinema no Século*. Ed. Imago, Rio de Janeiro, 1996.
- Xavier, Ismail. *A experiência do cinema*. Ed. Graal.